El barco ebrio
y otros poemas

Arthur Rimbaud

El aguinaldo de los huérfanos[1]

I

El cuarto es una umbría; levemente se oye
el bisbiseo triste y suave de dos niños.
Sus cabezas se inclinan, llenas aún de sueños
bajo al blanco dosel que tiembla, al ser alzado.
En la calle, los pájaros, se apiñan, frioleros:
bajo el gris de los cielos, sus alas se entumecen;
y envuelto en su cortejo de bruma, el Año Nuevo,
arrastrando los pliegues de su manto de nieves,
sonríe entre sollozos, y canta estremecido...

II

Mientras tanto, los niños, bajo el dosel flotante,
hablan bajito como en las noches oscuras.
Escuchan, a lo lejos, algo como un murmullo...
y tiemblan al oír la voz clara y dorada
del timbre matinal que lanza y lanza aún
su estribillo metálico bajo el globo de vidrio...
—Pero el cuarto está helado... podemos ver, tiradas
en el suelo, las prendas de luto, en tomo al lecho:
¡el cierzo, áspero y crudo, gimiendo en el umbral
invade con su aliento mohino la morada!
Sentimos que algo falta, en la casa, en los niños...
¿Ya no existe una madre para estos pequeños,
una madre con risa fresca y mirada airosa?
¿Se ha olvidado, de noche, sola y casi dormida
de encender esa llama que la ceniza esconde,
de echar sobre sus cuerpos el plumón y la lana[2],
pidiéndoles perdón, antes de abandonarlos?
¿No ha previsto que el frío hiere la madrugada,
que el cierzo del invierno acecha en el umbral?
—¡La esperanza materna, es la cálida alfombra,
es el nido[3] mullido, en el que los chiquillos,

[1] Este primer poema de Rimbaud muestra hasta qué punto la poesía del inventor de *la alquimia del verbo* arranca del romanticismo en su dimensión menos visionaria: la poesía socializante, como manifestación de amor y de compasión hacia los pobres, los humildes y todos los miseriosos. Un ambiente que Rimbaud hereda de Victor Hugo, de Lamartine y de Francois Coppée (1842-1908), autor de *Los humilde , y* que comparte con algunos miembros de su generación, algo más viejos que él; Jean Richepin, en particular (1849-1926), autor de *La canción de los pordioseros.*

[2] Tendencia a emplear los términos concretos, aquí las materias naturales de las que están hechas las mantas, que Rimbaud sentirá a lo largo de toda su carrera poética.

[3] El tema del *nido* es recurrente en la poesía de Rimbaud. Refugio, ensoñación de la vuelta la

cual pájaros hermosos que acunan el follaje
duermen, acurrucados, sus dulces sueños blancos!...
—Pero éste es como un nido, sin plumas, sin tibieza,
en el que los pequeños tienen frío y no duermen,
miedosos, sólo un nido que el cierzo ha congelado...

III

Ya lo habéis comprendido: es que no tienen madre[4]
¡Sin madre está el hogar! —y ¡qué lejos el padre!...
Una vieja criada se está ocupando de ellos;
y en la casona helada, los niños están solos.
Huérfanos de cuatro años... de pronto en su cabeza

se despierta, riendo, un recuerdo que asciende:
algo como un rosario desgranado al rezar[5].
—¡Mañana deslumbrante, mañana de aguinaldos!
cada uno, de noche, soñaba con los suyos,
en un extraño sueño, poblado de juguetes
dulces vestidos de oro, joyas resplandecientes,
bailando en torbellinos una danza sonora,
bajo el dosel ocultos, y, luego, desvelados.
Se despertaban pronto y, alegres, se marchaban,
con los labios golosos, frotándose los párpados,
y el pelo alborotado en tomo a la cabeza,
con los ojos brillantes de los días festivos,
rozando con las plantas desnudas la tarima,
a la alcoba paterna: llamaban despacito...
¡entraban!... y en pijama... ¡todo eran parabienes,
besos como en guirnaldas y libre algarabía!

IV

¡Tenían tanto encanto las palabras ya dichas!
—Pero cómo ha cambiado la casa de otros tiempos[6]:
El fuego chispeaba, claro, en la chimenea,
alumbrando a raudales el viejo cuarto oscuro;
y los rojos reflejos lanzados por las llamas
jugaban en rodales por los muebles lacados...

---

hogar, al pueblo..., como veremos en más de una ocasión.

[4] Es aquí donde el tema tratado descubre su claro ascendente hugoniano, más allá del tema general de lo cotidiano y miserioso: el poema de *La Leyenda de los Siglos,* «Los pobres»; estamos frente al mismo cuadro: los niños huérfanos, la madre muerta, el padre lejos, el frío como negación simbólica del hogar.

[5] Comparación que pertenece al mundo religioso; una constante en el imaginario rimbaldiano.

[6] Nos hemos permitido conservar los guiones que emplean Rimbaud o las personas que copiaron sus poemas. A veces son el simple indicativo de un cambio temático en el poema; otras, las más, están marcando la estructura dialógica —diálogos de las plurales voces del yo— que organiza la mayoría de estos poemas.

—¡Cerrado y sin su llave estaba el gran armario!
Muchas veces, miraban la puerta parda y negra...
¡sin llave!... ¿no es extraño?... y soñaban, mirando,
en todos los misterios dormidos en su seno,
creyendo oír, lejano, en el ojo entreabierto,
un ruido hondo y confuso, como alegre susurro...[7].
—La alcoba de los padres, hoy está tan vacía:
ningún rojo reflejo brilla bajo la puerta;
ya no hay padres, ni fuego, ni llaves sustraídas;
¡así pues, ya no hay besos ni agradables sorpresas!
Qué triste les va a ser el día de Año Nuevo.
—Y, absortos, mientras cae del azul de sus ojos,
lentamente, en silencio, una lágrima amarga,
murmuran: «¿Cuándo, ¡ay!, volverá nuestra madre?»

....

Ahora, los pequeños duermen tan tristemente
que al verlos pensaríais que lloran mientras duermen,
con los ojos hinchados y el soplo jadeante.
¡Los niños pequeñitos son seres tan sensibles!
Pero el ángel que vela junto a las cunas llega
para secar sus ojos, y de esta pesadilla
nace un alegre sueño, un sueño tan alegre
que sus labios cerrados piensan, al sonreír...
—Y sueñan que, apoyados en sus brazos llenitos,
igual que al despertarse, adelantan su cara
mirando en derredor con mirar distraído,
creyéndose dormidos en paraísos rosas.
Canta en la chimenea alegremente el fuego...
un cielo azul y hermoso entra por la ventana;
el mundo se despierta y se embriaga de luces...
y la tierra, desnuda, y alegre, al revivir,
tiembla henchida de gozo con los besos del sol...
y en el caserón viejo todo es tibio y rojizo[8]:
los vestidos oscuros ya no cubren en el suelo,

el cierzo ya no grita, dormido en el umbral...
¡Diríase que un hada ha invadido las cosas!
—Los niños han gritado, alegres... allí, mira...
unto al lecho materno, en un fulgor rosado,
allí, sobre la alfombra, un objeto destella...
Son unos medallones de plata, blancos, negros,

---

[7] Tema doméstico recurrente; cfr. el poema *El aparador*.

[8] Iremos observando a lo largo de la lectura de estos poemas cómo el color rojizo *(roux, vermeil)* es para el poeta una de las expresiones máximas de lo positivo. Alianza pues, aquí, de dos componentes básicos de la felicidad sensorial rimbaldiana: la tibieza y el color rojizo de la materia.

de nácar y azabache, con luces rutilantes:
son dos marquitos negros con un festón de vidrio,
y en letras de oro brilla un grito: «A NUESTRA MADRE»[9]
....

Diciembre de 1869

Primera velada[10]

Desnuda, casi desnuda;
y los árboles cotillas
a la ventana arrimaban,
pícaros, su fronda pícara.
Asentada en mi sillón,
desnuda, juntó las manos.
Y en el suelo, trepidaban,
de gusto, sus pies, tan parvos.

—Vi cómo, color de cera,
un rayo con luz de fronda[11]
revolaba por su risa
y su pecho —en la flor, mosca[12],
—Besé sus finos tobillos.
Y estalló en risa, tan suave,
risa hermosa de cristal.
desgranada en claros trinos...

Bajo el camisón, sus pies

---

[9] El poema, romántico en toda su extensión, acaba condensado en este gesto pamasiano: un camafeo, blanco, negro y dorado, sintetiza con sus destellos todo el poema. Por otro lado, la anotación final va al encuentro de un nuevo poema de V. Hugo, *A una madre:* «¡Oh el amor de una madre, amor que nadie olvida, / pan saludable y fuerte que Dios reparte y multiplica!»

[10] Con este poema se inicia el conjunto enviado por Rimbaud a su amigo Demeny. Manuscrito que siguen habitualmente los editores del poeta para los poemas de 1870. El texto tuvo tres títulos sucesivamente: *Comedia en tres besos, Tres besos y,* finalmente, *Primera velada,* según hemos traducido *Pemière soirée*. En este poema nos encontramos a un Rimbaud que, magnífico poeta, no es, sin embargo, un malabarista del verso, como los parnaslanos que en estos momentos admiraba: sus rimas son pobres, algunas nacen de diálogos forzados, y no faltan los ripios.

[11] Estamos frente a uno de esos adjetivos mágicos del poeta: «rayon *buissonnier»,* un rayo, una luz arbustiva, que pertenece al mundo de los matorrales, *silvestre,* pues, pero también *maliciosa*. En francés, la expresión «hacer novillos tiene su equivalente en «faire l'école buissonnière»: ir a la escuela de los matorrales.

[12] Irrupción de lo tradicionalmente no poético en un contexto 'poético'; veremos cómo le gustan a Rimbaud estas alianzas imprevistas: no es mariposa el habitante de la flor, sino mosca.

—¡Basta, basta!» —se escondieron.
—¡La risa, falso castigo
del primer atrevimiento!
Trémulos, pobres, sus ojos
mis labios besaron, suaves:
—Echó, cursi, su cabeza
hacia atrás: «Mejor, si cabe...!

Caballero, dos palabras...»»
—Se tragó lo que faltaba
con un beso que le hizo
reírse... ¡qué a gusto estaba!
—Desnuda, casi desnuda;
y los árboles cotillas
a la ventana asomaban,
pícaros, su fronda pícara.

1870

Sensación[13]

Iré, cuando la tarde cante, azul, en verano,
herido por el trigo, a pisar la pradera;
soñador, sentiré su frescor en mis plantas
y dejaré que el viento me bañe la cabeza.

Sin hablar, sin pensar, iré por los senderos:
pero el[14] amor sin límites me crecerá en el alma.
Me iré lejos, dichoso, como con una chica,
por los campos[15], tan lejos como el gitano vaga.

Marzo de 1870

---

[13] Poema que inicia el mundo de las correrías campestres de Rimbaud: hierba, frescor que inunda el cuerpo, errancia, sensación de libertad y confuso deseo amoroso son constantes de la ensoñación benéfica que su poesía no olvidará nunca, ni siquiera en las *Iluminaciones*.

[14] Observemos el valor que cobra aquí el artículo determinado; no se trata de *un* simple amor.

[15] El texto francés dice «Par la Nature», (en medio de la Naturaleza); creemos que el poeta emplea aquí el término en su acepción francesa menos técnica y filosófica, como sinónimo de campiña.

Ofelia[16]

I

En las aguas profundas que acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lilio,
flota tan lentamente, recostada en sus velos...
cuando tocan a muerte[17] en el bosque lejano.

Hace ya miles de años que la pálida Ofelia
pasa, fantasma blanco por el gran río negro;
más de mil años ya que su suave locura
murmura su tonada en el aire nocturno.

El viento, cual corola, sus senos acaricia
y despliega, acunado, su velamen azul;
los sauces temblorosos lloran contra sus hombros
y por su frente en sueños, la espadaña se pliega.

Los rizados nenúfares[18] suspiran a su lado,
mientra ella despierta, en el dormido aliso,
un nido del que surge un mínimo temblor...
y un canto, en oros, cae del cielo misterioso.

II

¡Oh tristísima Ofelia, bella como la nieve,
muerta cuando eras niña, llevada por el río!
Y es que los fríos vientos que caen de Noruega
te habían susurrado la adusta libertad.

Y es que un arcano soplo, al blandir tu melena,
en tu mente traspuesta metió voces extrañas;
y es que tu corazón escuchaba el lamento
de la Naturaleza —son de árboles y noches.

Y es que la voz del mar, como inmenso jadeo
rompió tu corazón manso y tierno de niña;
y es que un día de abril, un bello infante[19] pálido,

---

[16] La Ofelia de Rimbaud conserva los elementos anecdóticos de la Ofelia de Shakespeare y la morfología y el decorado de la Ofelia de Th. de Banville, en *Las Cariátides;* su simbología va, sin embargo, mucho más lejos: no es su locura lo que llama la atención del poeta, sino su capacidad visionaria y su sentido de una extraña libertad.

[17] El «hallalis» es el sonido de las trompas de caza anunciando la muerte de la pieza cobrada. En francés, *hallalis* y *lys* no riman; ello nos indica, ya cierta despreocupación de Rimbaud por las perfecciones formales.

[18] Iconografía clásica de Ofelia, pero ¿podía conocer Rimbaud cuando compuso el poema, el cuadro del prerrafaelista inglés J. E. Millais (1829-1896), como sugieren algunos críticos?

[19] Intentamos traducir así «un beau cavalier pâle». *Infante* no se refiere, pues, a la condición de

un loco miserioso, a tus pies se sentó.

Cielo, Amor, Libertad: ¡qué sueño, oh pobre Loca![20].
Te fundías en él como nieve en el fuego;
tus visiones, enormes, ahogaban tu palabra.
—Y el terrible Infinito espantó tu ojo azul[21].

III

Y el poeta nos dice que en la noche estrellada
vienes a recoger las flores que cortaste[22],
y que ha visto en el agua, recostada en sus velos,
a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis[23].

---

niño, sino a la condición de príncipe que tiene Hamlet.

[20] Los sueños de Ofelia son los de Rimbaud: sus tres grandes obsesiones a lo largo de toda su corta carrera. El valor simbólico clásico de Ofelia queda subvertido: como veremos, es una hija más de la problemática muerte de Dios, que está condena a sus visiones.

[21] Verso hugoniano debido a la presencia del verbo 'effarer' (espantar). Pero, lo que aquí nos interesa es el juego subversivo que se establece entre *ojo e Infinito.* Sin subvertir la realidad anecdótica (Rimbaud y se supone que Ofelia, tenían los ojos azules), el gran ojo azul de Dios que siempre vigila en silencio (desde Hugo a Mallarmé) pierde aquí lo único positivo que conservaba, su color emblemático, transferido al ojo humano que ese *Azul* siempre ha espantado. (Cfr. *Caín,* de V. Hugo *y El Azur,* de S. Mallarmé.)

[22] Alusión directa al texto de Shakespeare.

[23] En la primera estrofa tradujimos 'lys' por *lilio;* se conservaba así la sonoridad francesa, al menos en parte, y se evocaba la blancura simbólica (barroca y modernista) que tiene la palabra en español; de paso se evitaba su traducción incorrecta por *lirio o* su traducción fonéticamente molesta (pero exacta) por *azucena.* Ahora nos permitimos traducirlo por *lis* (en alusión a la *flor de lis),* introduciendo en el texto una resonancia cultural, que tiene siempre la palabra francesa.

Venus anadiomena[24]

Como de un ataúd verde, en hoja de lata,
con pelo engominado, moreno, y con carencias
muy mal disimuladas, de una añosa bañera
emerge, lento y burdo, un rostro de mujer.

El cuello sigue luego, craso y gris, y los hombros
huesudos, una espalda que duda en su salida
y, después, los riñones quieren alzar el vuelo:
bajo la piel, el sebo, a capas, como hojaldre.

El espinazo, rojo, y el conjunto presentan
un regusto espantoso, y se observa ante todo
detalles que es preciso analizar con lupa.

El lomo luce dos palabras: CLARA VENUS[25].
Un cuerpo que se agita y ofrece su montura
hermosa, con su úlcera, tenebrosa, en el ano[26].

---

[24] Advocación de Venus *que nace de las aguas.* La profanación del mito es absoluta y tiene un alcance muy superior al de los dos textos que Rimbaud imita, según los eruditos: *Los antros infectos,* de Glatigny (en *Viñas locas)* y una estrofa de François Coppée aparecida en la revista *El Parnaso.* Este poema justifica nuestra voluntad de matizar la división clásica de las Poesías de Rimbaud, en lo que se refiere a su actitud frente al amor y a la mujer, en dos bloques que se opondrían radicalmente; división cuya razón estaría en la hipotética violación del poeta en el *Cuartel de Babilonia,* durante la Comuna.

[25] *Hermosa Venus.* Esta inscripción aparece grabada como si fuera un tatuaje. El tema del tatuaje viene del texto de Glatigny, pero en él es mucho más anodino: Venus lleva grabados dos nombres, uno de mujer y otro de hombre, Pierre y Lolotte. La profanación del mito de la belleza y del amor

[26] Anotación que ya anuncia los versos de *Los estupras.*

El mal[27]

Mientras que los gargajos rojos de la metralla
silban surcando el cielo azul, día tras día,
y que, escarlata o verdes[28], cerca del rey que ríe
se hunden batallones que el fuego incendia en masa;

mientras que una locura desenfrenada aplasta
y convierte en mantillo humeante a mil hombres;
¡pobres muertos! sumidos en estío, en la yerba,
en tu gozo, Natura, que santa los creaste,

existe un Dios que ríe en los adamascados
del altar, al incienso, a los cálices de oro,
que acunado en Hosannas dulcemente se duerme.

Pero se sobresalta, cuando madres uncidas
a la angustia y que lloran bajo sus cofias negras[29]
le ofrecen un ochavo envuelto en su pañuelo.

[27] Título ambiguo. ¿Qué es el Mal?: ¿la guerra?, ¿Dios? ¿La contraposición entre la Historia (por oposición a la naturaleza) y la presencia de un Dios ligado únicamente a los aspectos de una liturgia simonista? Poema ambiguo hasta en la interpretación de la risa de Dios (¿satisfecho en medio del lujo? ¿sarcástico ante el lujo que lo rodea, mientras sólo le interesa la ofrenda de los pobres?). Prefiero dejar el texto en su ambigüedad bañada por un sentimiento político y social y por un decorado litúrgico, constantes siempre ambiguas de la poética de Rimbaud.

[28] Escarlata, es decir, francés; verde, es decir, prusiano. Admiremos en este fuego cruzado de metáforas salvajes, el cromatismo singular que los cuatro versos pintan a brochazos.

[29] Presencia del dolor femenino de las clases populares, siempre respetado, incluso cuando se presta al sarcasmo religioso o social.

El durmiente del valle[30]

Un hoyo de verdor, por el que canta un río
enganchando, a lo loco, por la yerba, jirones
de plata; donde el sol de la montaña altiva
brilla: una vaguada que crece en musgo y luz.

Un soldado, sin casco y con la boca abierta,
bañada por el berro fresco y azul su nuca,
duerme, tendido, bajo las nubes, en la yerba,
pálido, en su lecho, sobre el que llueve el sol.

Con sus pies entre gladios[31] duerme y sonríe como
sonríe un niño enfermo; sin duda está soñando:
Natura, acúnalo con calor: tiene frío.

Su nariz ya no late con el olor del campo;
duerme en el sol; su mano sobre el pecho tranquilo;
con dos boquetes rojos en el lado derecho.

Octubre, 1870

---

[30] Poema de guerra, lo importante en él es la perfección formal del cuadro, como ajena al paroxismo del tema tratado: encuadre, colores, haz, todo contribuye a esta perfección. Pero también estamos ante la construcción del *nido* para el último sueño: en los brazos de la vida —agua y verdor. Más tarde, Rimbaud, en sus últimos poemas, pedirá para sí la muerte vegetal del árbol, en la fusión con naturaleza.

[31] Término preferido para los *gladiolos de agua*.

En *el cabaret—verde*[32]

A las cinco de la tarde

Llevaba ya ocho días con los botines rotos[33]
por culpa de los guijos; y a Charleroi llegué.
En el *Cabaret-Verde,* encargué unas tostadas
de manteca[34] y jamon jugoso y calentito.

Estiré las dos piernas, feliz, bajo la mesa
verde, mientras miraba los dibujos ingenuos
del tapiz. ¡Qué alegría cuando la criadita
la de las grandes tetas y los ojos como ascuas

—a ésa, sí que no le asusta un simple beso—,
con risas, me ofreció tostadas de manteca
y jamón tibio, en plato de múltiples colores!

J amón blanco y rosado que perfumaba un diente
de ajo, y me llenó la jarra inmensa: espuma
que doraba el fulgor de un sol casi dormido[35].

Octubre del 70

---

[32] En realidad, y según la crítica erudita, *La Maison-Verte,* restaurante de Charleroi (Bélgica), en el que todo, paredes y muebles, estaba pintado de verde. Puede ser el restaurante que Rimbaud habría frecuentado en su viaje por Bélgica... pero, es, sin lugar a dudas, el prototipo de todos los restaurantes que el poeta-andarín-vagabundo ha conocido a lo largo de sus años adolescentes, física y espiritualmente: hambre real, de comida y de amor y de un más allá impreciso que se hace presencia en la jarra de cerveza y de sol —*el agua dorada,* cada vez más presente en la poesía de Rimbaud. Texto prosaico, propio de la poesía de la experiencia.
El ritmo del verso, roto por frecuentes encabalgamientos, cuyo valor expresivo es nulo (salvo, en cualquier caso, ...*bajo la mesa/ verde...)* crea una dimensión prosaica, acorde con el tema, a la que contribuye poderosamente el verso entre guiones, comentando la actitud de la sirvienta, en una especie de apartado teatral.

[33] Metonimia de la marcha permanente, que Rimbaud comparte con Rousseau *y* que obliga a leer el poema en paralelo con *Mi bohemia* —tres pa snas más allá.

[34] Devolvemos a *manteca* su sentido originario, como producto lácteo, antes de que fuera desplazado por el diminutivo eufemístico *mantequilla.* Conseguimos así un sabor más campesino y tradicional, el que tiene en el texto francés.

[35] Final que, sin dejar de ser realista, orienta el poema hacia otros horizontes.

Mi bohemia[36]

(Fantasía)

Me iba, con los puños[37] en mis bolsillos rotos...
mi chaleco también se volvía ideal,
andando, al cielo raso, ¡Musa, te era tan fiel!
¡cuántos grandes amores, ay ay ay[38], me he soñado!

Mi único pantalón era un enorme siete.
—Pulgarcito[39] que sueña, desgranaba a mi paso
rimas[40] Y mi posada era la Osa Mayor[41].
—Mis estrellas temblaban con un dulce frufrú.

Y yo las escuchaba[42], al borde del camino
cuando caen las tardes de septiembre, sintiendo
el rocío en mi frente, como un vino de vida.

Y rimando, perdido, por las sombras fantásticas,
tensaba los cordones, como si fueran liras,
de mis zapatos rotos, junto a mi corazón.

---

[36] Para la comprensión y la apreciación más profunda de este soneto remitimos a nuestra *Introducción.* El poema tienen un alcance que va mucho más allá de la anécdota exagerada de los vagabundeos de Rimbaud; es ya un anuncio de su condición de poeta vidente. La broma final (tan apreciada por S. Bernard) no nos parece tal; es la condición misma de la poesía rimbaldiana: llegar a la metáfora más sorprendente desde la vulgaridad de lo insignificante y cotidiano, gracias a la alquimia del verbo.

[37] Conservamos la palabra *puños,* pues marca la obstinación y cierta rebeldía— que le llevan al poeta a estos paseos errabundos y continuos por el campo.

[38] Tenemos que tomar esta interjección, triplemente repetida, en su matiz irónico, tal como se usa en la conversación familiar; intentamos traducir con ella ese *oh! là la!,* admirativo, irónico y desenfadado, tan peculiar de los franceses, y que Rimbaud no duda en introducir en su poema, a pesar de su apariencia de ripio.

[39] Recuperación del gesto de Pulgarcito en el cuento de Perrault: si en otras ocasiones son los objetos y gestos vulgares los que le sirven para hacer Poesía, aquí es el recuerdo literario más sencillo: el cuento infantil (infantil a Pesar de la perversidad que domina todos sus personajes, incluido Pulgarcito).

[40] Observemos el valor expresivo que tiene, como en tantas otras ocasiones, el encabalgamiento.

[41] En francés dormir al raso se dice dormir *à la belle étoile* (dormir bajo la bella estrella). La expresión de Rimbaud revitaliza el tópico familiar y le da una dimensión cósmica deslumbrante. Este tema, el de dormir al raso, es constante en la literatura francesa desde que Rousseau lo consagrara en un texto emblemático de las *Confesiones,* convirtiéndose en uno de los indicadores más acertados de la bohemia literaria francesa.

[42] Rimbaud acaba de dar el salto del poeta visionario, capaz de escuchar a las estrellas.

Mis pequeñas enamoradas[43]

Un hidrolito[44] lagrimal lava
los cielos color de berza
bajo el árbol de tiernos retoños[45]
que vuestros cauchos[46] babea,

blancos, con sus lunas singulares
y sus redondos pialatos[47]:
¡entrechocad vuestras rodilleras
mis adefesios amados!

En aquellos tiempos nos queramos,
¡mi azul y triste adefesio!
comíamos huevos al minuto
y murajes[48] color cielo.

Una noche me ungiste poeta,
mi adefesio rubio y garzo:
ven a mi lado, quiero azotarte
cuando estés en mi regazo.

Vomité tu crasa bandolina[49]
lustroso adefesio negro:
tú, mi bandolón[50] me cortarías

---

43 Poema de mayo de 1871. Somos de la opinión (no siempre compartida) de que la emergencia, en Rimbaud, de la misoginia, de la homosexualidad y de la vulgaridad soez no se debe a un cambio súbito, sino aún proceso de toma de conciencia de la realidad exterior y de su propia realidad física y psíquica; no se trata de conversiones bruscas (aquí la experiencia de un amor fallido junto a una chica «morena de ojos azules» ; allá la experiencia en el Cuartel Babilonia de París...); que estas experiencias existan sólo sirven para acentuar un proceso más profundo y más general.

44 Producto farmacéutico salido de la destilación de flores aromáticas en agua. Aquí se trata simplemente de la lluvia.

45 Retoños del árbol... y, tal vez, las jovencitas de buen ver y buen tocar que, en francés, son calificadas, de manera un tanto procaz, de *tendrons* (temerillas).

46 Las botas de goma para la lluvia o, más probablemente, los impermeables.

47 Palabra cuyo origen y significado nadie ha encontrado (a pesar de los muchos esfuerzos de la crítica, según confiesa Fongaro, al principio de su artículo, «Drôles pialats» —sospechosos pialatos—, en *Fraguemants rimbaldiques);* la dejamos, pues, tal cual en español. Sea lo que sea es redondo... ¿blanco, tal vez? ¿pechos, rodillas, glúteos... que se dibujan bajo el impermeable? Pertenecen, en cualquier caso, al espacio simbólico de la luna —o de los lunares (suciedades de savia vegetal o semen, según opina el mismo Fongaro). De ser esto último (que no lo creemos, debido al adjetivo redondos), estas chicas, además de ser unas desconsideradas con el Poeta, serían un poco guarras.

48 Planta primulácea, de color rosa o azul, que se empleó en el campo contra la hidropesía, la rabia y la mordedura de animales venenosos. Rimbaud muestra (y no será la única vez) un conocimiento preciso de las costumbres campesinas.

49 Especie de brillantina fijador. No es una palabra muy francesa, al parecer.

50 ¿La cabeza, el pene? da la impresión de que es lo primero. La expresión *tocar la mandolina* sólo se refiere en francés a la masturbación femenina,

por lo sano, a ras del pelo.

¡Qué asco, mi saliva reseca,
adefesio pelirrojo,
emponzoña aún las trincheras
de tus dos pechos orondos!

¡Pequeñas enamoradas mías,
cuánto y cuánto puedo odiaros!
¡Parchead con tristes bofetadas[51]
vuestras tetas, que dan asco!

¡Saltad, saltad, viejas escudillas
repletas de sentimiento[52];
vamos, saltad, a ser bailarinas
tan sólo por un momento!

Los omóplatos se os desencajan,
amores, amores míos:
con una estrella en el lomo, cojas,
¡a seguir con vuestros giros![53]

¡Y para colmo, yo he rimado
en honor de estos perniles!
¡Si os pudiera romper las caderas
y de mi amor redimirme!

Montón sin gracia de estrellas rotas[54]
volved a vuestros rincones
—Reventaréis en Dios, bien cargados
de ingnominia los serones[55].
Bajo las lunas particulares
y sus redondos pialatos,
¡entrechocad vuestras rodilleras,

---

[51] Puede parecer mentira, pero es así:—Rimbaud pretende que sus amantes pasadas se tapen los pechos a base de tortazos, como si éstos fueran chapas de metal que pudieran parchear la superficie camal odiada. Hay que decir que Rimbaud emplea una palabra, *fouffe,* que no existe en francés; es palabra propia de las Ardenas, según S. Bernard. La palabra crea un cierto distanciamiento enigmático.

[52] El sentimiento, por sentimentalista, será negativo en el universo afectivo de Rimbaud: huele a pequeño burgués.

[53] Recordemos que la *Venus Anadiomena ya* nos ofrecía esta visión negativa del cuerpo femenino; *y* nada *especial* le había ocurrido entonces a Rimbaud.

[54] Con el sentido de *fracasadas.*

[55] Dos versos bastante enigmáticos: devueltas a sus rincones, estas mujeres vivirán como asnos cargados de ignominia: la ignominia del trabajo cotidiano y, sobre todo, la ignominia de la sumisión —a Dios... ¿O es en Dios donde podrán descansar de sus ignominias? El contexto religioso rimbaldiano, más ambiguo de lo que tantas veces se pretende, permite las dos interpretaciones.

mis adefesios amados![56]

[56] A pesar de todo, estas mujeres pasan a engrosar la galería de seres miseriosos sobre los que se vierte tanto la ironía y el sarcasmo como la ternura de Rimbaud.

Los poetas de siete años[57]

Y la Madre, cerrando el libro del deber[58]
se marcha, satisfecha y orgullosa; no ha visto
en los ojos azules y en la frente abombada,
el alma de su hijo esclava de sus ascos.

Durante todo el día sudaba de obediencia;
muy listo; sin embargo, algunos gestos negros
pintaban en sus rasgos agrias hipocresías.
En el pasillo oscuro con cortinas mohosas,
le sacaba la lengua, al pasar, con los puños
metidos en las ingles, frunciendo el entrecejo.
Una puerta se abría en la noche: la lámpara
lo alumbraba en lo alto, gruñendo en la lomera,
bajo un golfo de luz colgado del tejado.
Sobre todo en verano, estúpido y vencido,
pertinaz, se encerraba en las frescas letrinas[59];
y allí pensaba, quieto, liberando su olfato.

Cuando el jardín, lavado del aroma del día
tras la casa, en invierno se inundaba de luna,
tumbado al pie de un muro, enterrado en la marga,
y apretando los ojos para tener visiones,
escuchaba sarnosos rumores de espaldares[60]
¡Compasión! sólo amaba a esos niños canijos,
que avanzan, sin sombrero, con mirar desteñido,
hundiendo macilentos dedos, negros de barro,
en mugrientos harapos que huelen a cagada
y que hablan con dulzura igual que los cretinos.
Y, si su madre al verlo, presa de compasiones
inmundas[61], se asustaba, la ternura del niño,

---

[57] Poema de 1871; algunos piensan que de 1870. El poeta proyecta sobre el niño de siete años la visión del mundo que tiene a los dieciséis. Es una obra autobiográfica, pero es también una poética de la vida, del ensueño y de la escritura. Rebeldía del niño, en la primera estrofa; amistades inaceptables por la familia en la segunda; iniciación a la literatura y al amor en la tercera; atracción hacia la miseria social en la cuarta; presentimiento del viaje exótico siempre soñado y nunca realizado *(El barco ebrio),* hasta su partida hacia África.

[58] De los deberes y del deber moral.

[59] El *váter* como refugio es un tema muy propio de Rimbaud. Más tarde encontraremos fragmentos de poemas que llevarán ese título. Creemos que no sólo es la soledad y el frescor lo que lo llevan allí, sino, también, una complacencia coprófila; y así debemos interpretar las alusiones a ciertas comas *(virgules),* dibujadas en las paredes del cuarto que habitaron juntos Rimbaud y Verlaine, y a las que más tarde hará alusión este último... dibujadas ¿con qué materia? «El Cuarto, ¿no recuerdas sus formas evocadas / por mugre en sus paredes y por qué extrañas comas?» *(El poeta y la Musa).*

[60] Como el vagabundo de *Mi bohemia,* el niño es capaz de escuchar el mundo minúsculo de samas y mohos que invade las ramas de los espaldares.

[61] Es el niño el que es presa de compasiones, inmundas a los ojos de la madre, pues tienen

honda, se avalanzaba contra aquella extrañeza.
¡Está bien! Pues tenía el ojo azul —¡que miente![62].
A los siete, ya hacía novelas sobre el mundo
del gran desierto, donde la Libertad robada
luce: ¡sol, bosque, orillas, sabanas! Se ayudaba
con textos ilustrados en los que, ebrio, veía
Españolas que rien y también Italianas,
y de pronto llegaba, loca y vestida de india,
—ocho años—, ojos negros, la hija de los obreros
de al lado —una bruta, que un día le saltó,
desde un rincón, encima, agitando sus trenzas...
y al verla encima de él, le mordía las nalgas,
pues no llevaba nunca falda con pantalón[63]
—Y como ella le hiriese con puños y talones,
se llevó hasta su cuarto el sabor de su piel.

Temía los tristísimos domingos de diciembre,
cuando, bien repeinado y en mesa de caoba,
leía en una Biblia de cantos color berza[64];
los sueños le oprimían cada noche en la alcoba.
No amaba a Dios; sólo a los hombres negros con blusa,
que veía, de noche, por el hosco suburbio,
donde los pregoneros, tras un triple redoble
de tambor, reunían entorno a las proclamas
el gruñido y los gritos de aquella muchedumbre.
Soñaba con praderas en amor, en las que olas
luminosas, perfumes y pubescencias de oro[65]
se agitan lentamente hasta emprender el vuelo.

Y al gozar, ante todo, con las cosas umbrías,
cuando en la habitación, con la persiana echada,
alta, azul, aunque llena de ásperas humedades,
leía su novela mil veces meditada,
cargada de ocres cielos y bosques sumergidos,
y de flores de carne que hacia el cielo se abrían,
¡vértigos y derrubios, fracaso y compasión!
—Mientras iba creciendo el rumor del suburbio

---

como objeto esos harapientos sucios, indignos de la compañía de *un hijo*.

[62] En este caso se trata del ojo azul del hijo; así lo creemos, contrariamente a Bouillane de Lacoste: el niño eleva sobre la madre su ojo azul, en el que ésta cree ver arrepentimiento, aunque sólo hay rebeldía.

[63] En esta estrofa, la palabra poética avanza con un ritmo desenfrenado, con una sintaxis errabunda a la búsqueda de la anotación final: ese sabor a piel en la boca, con el que el niño, vencido vencedor, se retira a su cuarto.

[64] Este color es una auténtica obsesión: campos del norte de Francia anegados en bruma helada hasta que se recogen las berzas en invierno... pero, también, comida del campesino pobre.

[65] El tema de las «pubescencias de oro» volveremos a encontrarlo en un poema del *Álbum de coña,* pero en un sentido muy diferente.

en la calle—, acostado, solo, sobre cretonas
crudas, y presintiendo la vela con furor[66]

26 de mayo de 1871

Los pobres en la iglesia[67]

Aparcados en bancos de roble, en los rincones
de la iglesia que entibia su aliento, con los ojos
clavados en el coro dorado, mientras brama
la escolanía cánticos piadosos por sus fauces,
aspirando la cera como un olor de hogaza,
dichosos, humillados, cual perros que apalean,
los pobres del Buen Dios[68], el patrón y el señor,
ofrecen sus Oremus, irrisorios y obtusos.

¡Está bien ofrecerle bancos lisos a la hembra
después de los seis días en que Dios la maltrata!
pues acuna, revuelto en extrañas pellizas,
algo parejo a un niño que llora sin cesar.

Con las tetas mugrientas al aire, estas sopistas[69],
con la oración prendida en ojos que no rezan,
miran a las golfillas de triste pavoneo,
busconas bajo el ala del sombrero deforme.

Fuera, el frío y el hambre y el hombre con su juerga:
¡pues, vale! una hora más; después males a miles.
—Mientras, en torno a ellas, gime, ganguea, charla
un grupito de viejas con enormes papadas.

Y están los epilépticos y esos despavoridos
que todo el mundo huye en las encrucijadas;
y husmeando gozosos[70] en los viejos misales
esos ciegos que un perro introduce en los patios.

Babeando una fe pordiosera y estúpida,

---

[66] Incluso en la ensoñación del viaje exótico, no son la melancolía (como en Baudelaire) o el *spleen* (como en Baudelaire *y* Mallarmé) los sentimientos que dominan el corazón del niño o del adolescente, sino ese furor, que es la marca inequívoca de la energía, del vigor mental, rimbaldiano.

[67] Poema de junio de 1871, central en la galería de los miseriosos rímbaldianos. Ahora bien, no todo es negativo en la visión de estos pobres: si su esencia, por pasiva, es abyecta, su condición social invita a la compasión, que es una forma de amor.

[68] Conservamos la expresión popular francesa, muy significativa de la ironía del poeta: *El Buen Dios,* al lado del patrón y señor.

[69] Pobres y que comen sopa: comida habitual del pobre que *ensopa* (empapa) el pan sobrante en caldos sospechosos (ése es el origen etimológico, antiguo neerlandés, de la palabra).

[70] La ironía aquí se hace cruel.

todos dicen su queja infinita a Jesús
que sueña en lo alto, lívido, por la luz amarilla,
lejos de flacos malos y de malos panzudos,

del olor de la carne y las telas mohosas:
farsa humilde y sombría de gestos asquerosos.
—Y la oración florece con frases escogidas,
y el misticismo adopta matices apremiantes[71],

cuando en la nave el sol muere, y pliegues de seda
sosos y verdes risas, las damas de los barrios
distinguidos, —¡Jesús!— las enfermas de hígado,
dan a besar sus dedos, en el agua bendita[72].

1871

[71] Esta premura sospechosa que impone el misticismo la volveremos a encontrar en *Las primeras comuniones.*

[72] Enfermas de hígado, por exceso de comida o por exceso de malos humores. Sin embargo, lo que más nos interesa son los desplazamientos adjetivales —de las damas a sus vestidos y gestos—, produciendo efectos estilísticos sorprendentes: pliegues de seda *sosa,* risas *verdes.*

El corazón robado[73]

¡Mi triste corazón[74] babea a popa,
mi corazón que colma el caporal[75]
y me vierten en él chorros de sopa,
mi triste corazón babea a popa:
con las bromas sangrientas de la tropa
que brama un carcajeo general,
mi triste corazón babea a popa,
mi corazón que colma el caporal!
Itiofálicos[76] y soldadinescos[77]
sus chistes sangrientos lo han depravado;
y de noche componen unos frescos[78]
itiofálicos y soldadinescos.
¡Oleajes abracadabrantescos[79]
llevadme el corazón, que sea lavado!
Itiofálicos y soldadinescos
sus chistes sangrientos lo han depravado.
Cuando se agoten sus chimós[80] gargálicos[81]
¿cómo vivir, oh corazón robado?
llegarán con sus estribillos báquicos;
cuando se agoten sus chimós gargálicos
sentiré sobresaltos estomáquicos,

---

[73] Estamos ante uno de los poemas más misteriosos de Rimbaud. Enviado a su profesor Izambard en mayo de 1871, con una carta no menos enigmática, al menos para el profesor, en la que le anuncia su decisión de *ser vidente,* al mismo tiempo que pone gran empeño en que comprenda el significado profundo del poema. El profesor, sin embargo, no lo entiende y se enfada con lo que cree una farsa de Rimbaud. ¿Es el poema producto de su experiencia brutal en el cuartel Babilonia, en el que posiblemente fue violado o, en cualquier caso, objeto de bromas de un mal gusto irresistible? Pudiera ser, como ya vimos. El poema tuvo varios títulos: *Le Coeur supplicié* (El corazón sometido al suplicio), *Le coeur du pitre* (El corazón del payaso), *Le Coeur volé;* hemos optado por este último que, al concluir el poema, en el último verso, le da, a nuestro entender, su sentido profundo: a partir de ahora ya no puede existir el espacio del corazón —del amor, del sentimiento.

[74] No es preciso indicar de qué corazón se trata. ¿Ano o pene?

[75] Conservamos la denominación estrictamente francesa de ese grado militar. Empleándola en español, la palabra se bestializa un tanto; lo que no viene mal. Al mismo tiempo nos ayuda a conservar la estructura formal del poema, tan importante aquí, pues, tratándose de una sucesión de *triolets* perfectos, la forma frívola acrecienta el alcance desolador de la sustancia del poema. Hay quien piensa que la palabra se refiere a una marca de tabaco para mascar.

[76] El itiofalo es una amuleto en forma de falo en erección; aquí el adjetivo tiene un alcance más amplio, relativo al falo.

[77] Neologismo construido a partir de soldado. *Soldadesco,* palabra perfectamente española, no hubiera traducido el matiz callejero, risible, grotesco, del término francés.

[78] Pinturas o cuadros compuestos por las personas que participan en la bacanal.

[79] El poder purificador del mar lo volveremos a encontrar en *El barco ebrio;* allí servirá para lavar la materia vomitada. De su lado, el *Abracadabra re* ha sido fórmula mágica.

[80] La pasta de tabaco mezclada con saliva. ¿Podemos darle otro significado más repulsivo? Juntemos las dos impresiones.

[81] Relativos a las gárgaras, a la garganta; pero relativos también al *gargalismo,* como aberración sexual.

yo, el del corazón despedazado.
Cuando se agoten sus chimós gargálicos
¿cómo vivir, oh corazón robado?

Mayo de 1971

Las manos de jeanne-marie[82]

Jeanne-Marie tiene las manos fuertes,
manos oscuras que ha curtido el sol,
pálidas manos, como manos muertas.
—¿De Juana estas manos son?.

¿Han absorbido morenas pomadas
por el mar de la voluptuosidad?
¿han ido a templarse[83] en la luz de luna
que llena el estanque de paz?
¿No habrán ido a beber bárbaros cielos[84],
serenas sobre rodillas galantes?
o ¿no habrán enrollado enormes puros[85]
o traficado con diamantes?

¿No habrán marchitado pétalos de oro
a los pies ardientes de las Madonas?[86].
Pero, en su palma brota y duerme, negra,
la sangre de la belladona.

¿Manos cazadoras de negros dípteros[87]
que se van, libando los azulones[88]

[82] Poema de guerra. Si se admite que Rimbaud canta a las manos de las mujeres que defendieron ciertas plazas de París durante la Comuna, contra las tropas del gobierno, el poema sería de finales de mayo de 1871. Frente al tópico de la mano delicada, blanca y suave femenina, que hará furor durante el decadentismo, desde Gautier, ya, a Villaespesa, Rimbaud canta la mano fuerte y laboriosa. Hay en el poema un cierto regusto español que uno no sabe muy bien de dónde viene, a pesar de las indicaciones de los eruditos: alusión a don *Juan* de Gautier, alusión al poema *A Juana,* de A. de Musset, metamorfosis de Carmen (puesto que esta Jeanne-Marie hace puros...). Es posible que sólo sea un hallazgo de la rima, *Juaná,* para rimar con *tanná.*

[83] Como se templa el acero en el agua de la fragua. Resonancia arquetípica muy próxima del futuro poema de Lorca.

[84] En su socialismo, el poema no se olvida de la poesía exótica de los cielos extremos.

[85] Éste es el verso que aprovecha la crítica para hablar de una presencia sutil de la Carmen de Mérimé. Pienso que la imagen se integra, más bien, en la presencia de los mundos exóticos americanos que preceden y que siguen.

[86] No participan, pues, del espacio blanco de la virginidad de María; contrariamente, pertenecen al espacio negro y negativo del 'mal', simbolizado por el veneno de la belladona: la atropina, jugo de un color violáceo, casi negro, sacado de sus bayas. No por eso dejan de ser hermosas y mujeres; juego de palabras propiciado por la rima.

[87] La atracción que Rimbaud siente por los dípteros se hará patente en el soneto *Las vocales.*

[88] Neologismo que nos inventamos para responder al neologismo de Rimbaud, *bleuisons:* la tonalidad o la calidad azul de la mañana. De paso, recuperamos la acepción que esta palabra tiene en ciertos uso familiares: la flor del aciano menor.

de las mañanas hacia los nectarios[89],
y que mezclan negras pociones?
¿Qué Sueño loco las habrá llevado
en insólitas pendiculaciones?[90]
Un extravagante sueño de Asias
de Kengavares[91] y Siones.
Estas manos no han vendido naranjas
ni se han bronceado al pie de los dioses:
estas manos no han lavado pañales
de niños ciegos y tripones.

No son manos de prima[92], ni de obreras
de frentes abombadas y que abrasa,
un sol ebrio de oscuros alquitranes,
por bosques que apestan a fábrica.

Son manos que desloman espinazos,
pero que nunca han hecho el menor daño;
fatales, con fatalidad de máquinas,
pero fuertes como un caballo.

Se agitan como si fueran hogueras,
y al sacudirse sus fríos temblores
sus carnes van cantando Marsellesas:[93]
¡nunca canta Kirieleisones![94]

Os pueden romper el cuello, mujeres
indignas, y triturar vuestras manos,
nobles mujeres, sucias de carmín
y de polvos —manos de fango.

¡Vuelve tontos de amor a los borregos
el brillo de estas manos que enamoran!
Y el sol, en su esplendor, siembra un rubí
por su falange apetitosa.

Lunares y manchas de muchedumbre
las broncean, como pechos de antaño:

---

[89] Glándula de ciertas flores que produce un jugo azucarado. Vemos, de nuevo, el amor de Rimbaud por los términos técnicos. Algo propio del Parnaso y de algunos simbolistas.

[90] Conservamos tal cual el neologismo de Rimbaud.

[91] ¿Kengaver? Ciudad de Persia.

[92] «De prima», simplemente, la hija de tus tíos; seres altamente peligrosos para los niños y adolescentes.

[93] Uno de los himnos revolucionarios, convertido en himno nacional francés. La violencia que contienen sus palabras le sientan bien a las mujeres de la Comuna y al propio Rimbaud.

[94] Rimbaud conoce bien sus latines y es capaz de descomponer las dos Palabras que inician la Misa, *Kyrie eleisón*. Nosotros, para mejor entendimiento del lector español, conservamos la expresión completa.

¡El dorso de estas Manos es la plaza[95]
que todo Rebelde ha besado!

¡Se han vuelto pálidas, con encanto,
a pleno sol, cuando de amor rebosa,
por el París en rebeldía, junto
al bronce de ametralladoras,

¡Pero, a veces, oh sacrosantas manos
en tus puños, Manos en las que tiemblan
nuestros labios nunca desembriagados,
grita el fulgor de una cadena!

Y en nuestro ser un sobresalto extraño
irrumpe, cuando quieren, Manos de ángel,
arrancaros la carga que os arrastra,
hasta que brota vuestra sangre.

---

[95] ¿Metonimia o sinécdoque? Estas manos defendieron ciertas plazas de parís durante la Comuna: estas manos son, pues, esas plazas que todo rebelde venera como símbolo de la libertad preservada.

Las despiojadoras[96]

Cuando la frente infante, con sus rojas tormentas[97]
convoca al blanco enjambre de los sueños difusos,
llegan junto a su cama dos hermanas risueñas[98]
con sus gráciles dedos de uñas argentinas.

Sientan al niño frente al ventanal abierto,
donde el aire azul baña torbellinos de flores
y por su denso pelo preñado de rocío[99]
sus dedos se pasean, seductores, terribles.

Él, escucha el cantar de sus hálitos tímidos
que expanden amplias mieles vegetales y rosas
y que interrumpe a veces un silbido —saliva
que los labios absorben o ganas de besar.

Escucha sus pestañas latir en el silencio
perfumado; y sus dedos, eléctricos y suaves,
provocan los chasquidos[100], entre indolencias grises,
de los piojillos muertos, por sus uñas de reina.

Y un vino de Pereza sube en él, un suspiro
de armónica, capaz de llegar al delirio:
y el niño siente, al ritmo lento de las caricias,
cómo brotan y mueren sus ansias de llorar.

---

[96] Poema sin fecha precisa: no se conserva manuscrito, ni de Rimbaud ni de Verlaine. Si la anécdota es verdad y Rimbaud lo escribió tras pasar unos días en casa de las tías de su profesor Izambard, después de que hubiera estado en el calabozo durante una semana por viajar sin billete en el tren de Charleroi a París (septiembre de 1870), el poema puede pertenecer a la serie de la primavera del 71 o ser, incluso, anterior. No se puede especular sobre su perfección, con el fin de situarlo en fechas posteriores a la experiencia narrada; esta perfección Rimbaud la tiene desde hace mucho.

[97] La cabeza del muchacho es una tormenta de verano; lo importante es, sin embargo, el adjetivo *rojo*. Y poco importa que el origen de la metáfora sea (por deslizamiento metonímico) la frente roja del niño; roja por culpa de lo que ha tenido que rascarse o roja metafóricamente, debido a la naturaleza ígnea de su mente.

[98] ¿Las señoritas Gindre, tías de Izambard? «CAROUNA. La despiojadora» escribe Izambard, en una carpeta con cartas dirigidas a sus tías.

[99] Conocemos la hermandad profunda que existe entre Rimbaud, bohemio, y el rocío.

[100] Anotación de un realismo que provoca el escalofrío de los que vivimos la posguerra piojosa y chinchera, y que pone de relieve, más aún si cabía, el contraste entre la acción higiénica de las hermanas y la interpretación de ésta por parte del adolescente: ¿no es, al fin y al cabo, uno de los pocos actos de ternura que vivió Rimbaud? Es preciso ponerlo en relación con los azotes que recibiera Rousseau de niño, sobre el regazo de madame Lambercière —uno de los gérmenes de la estructura sadomasoquista del amor, en el autor ginebrino.

Las primeras comuniones[101]

I

¡Hay algo más estúpido que una iglesia de pueblo
en la que diez mocosos, pegados a los muros,
oyen, cómo ganguea bisbiseos divinos
un negro[102] estrafalario, cuyos choclos fermentan:
mientras, el sol despierta, perforando el follaje,
los colores añejos de las toscas vidrieras!

La piedra huele siempre a la tierra materna.
Podréis ver montoneras de cascotes terrosos
en la campiña en celo que, inmensa, se estremece,
junto al trigo preñado, por los senderos ocres,
con arbustos canijos donde la endrina grana[103],
—nudos de zarzamora, rosales cagaleros[104].

Cada cien años hacen que estas granjas sean dignas
gracias a un encalado de agua azul y de leche[105]

---

[101] Poema-compendio del conjunto de actitudes confusas, pero vividas con gran intensidad, que Rimbaud tiene respecto de la religión. El pretexto es el tema de la Primera Comunión, acto emblemático del paso de la niñez a la adolescencia y arquetípico a la hora de situar al niño frente al tema de la pureza, necesaria para convertirse en morada de Dios, sobre todo si pensamos en `la segunda primera comunión', o Primera Comunión solemne, celebrada en sectores de la sociedad francesa tradicional, con once o doce años, tres o cuatro años después de la Primera Comunión privada; cuando el adolescente está en plena efervescencia corporal. Rimbaud trata el tema debido, tal vez, al hecho de que su hermana Isabelle acababa de celebrarla el año anterior, con diez años. Ahora bien, el texto nos obliga a imaginamos una primera comulgante algo mayor. Como siempre en Rimbaud, el texto transciende la posible anécdota y nos ofrece una extraña mezcla de seducción por el misticismo y de rechazo respecto de ciertas situaciones anímicas a las que el misticismo puede llevar. Y, como siempre que trata un tema religioso, una familiaridad profunda con el espacio y los ritos del catolicismo.

[102] Expresión familiar francesa, cargada de anticlericalismo, para referirse a un cura.

[103] La sensibilidad impresionista de Rimbaud se adelanta aquí al impresionismo provenzal de Zola y de Cézanne, en la captación del valor plástico de las tierras calizas, blancas y ocres de los paisajes mediterráneos.

[104] La crítica rimbaldiana no ha sabido ver, según parece, hasta qué punto la sabiduría del joven poeta está ligada a las prácticas y al vocabulario campesino. Hemos traducido «rosiers f ireux» por *rosales cagaleros. Fuireux* es una forma local de *foireux* (relativo a la cagalera, *foire —sic).* Esta crítica tan minuciosa no se ha explicado cómo puede ser *cagalero* un rosal, *y* entiende la expresión como `manchado por los excrementos de las vacas'. La cosa es, a nuestro entender, mucho más sencilla: en el campo, las raíces del rosal salvaje o escaramujo —o rosal perruno— han sido empleadas siempre como laxante; y en verdad lo son. Se trata, pues, de una simple metonimia de origen curanderil.

[105] El tema de la iglesia blanca, encalada, alcanzará su desarrollo sinfónico en *El pecado del cura Mouret,* de Zola (1874); aquí se trata de un simple apunte de gran valor simbólico. Los

y aunque podamos ver misticismos grotescos
junto a Nuestras Señoras[106] o al santo disecado,
moscas que huelen bien, a taberna o a establo,
se atiborran de cera en el suelo con sol.

El destino del niño está en casa, familia
de ingenuos menesteres y estúpidos trabajos;
y se van, olvidando que su piel hormiguea
donde el Cura de Cristo hundió sus fuertes dedos.
Y al Cura se le paga un emparrado umbroso
para que deje al sol estas frentes morenas[107]

El primer traje negro, el día de las tartas,
bajo Napoleón y el Niño del tambor,
estampas de colores, donde Josés y Martas[108]
sacan la lengua con un amor excesivo,
y más tarde, dos mapas del día de la ciencia[109]
éstos son los recuerdos que quedan del Gran Día[110].

Las chicas llegan siempre contentas a la iglesia:
les gusta que los chicos la traten de putillas[111],
y adoptando unos aires... después de Misa y Vísperas[112],
ellos, predestinados al garbo cuartelero,
en el café, desprecian las casas honorables,
bien vestidos, bramando espantosas canciones.

'zolismos' de Rimbaud son mucho más abundantes y profundos de lo que se cree.

[106] El texto francés pone el artículo determinado delante de la advocación de la Virgen, «la Notre-Dame»; es éste un procedimiento popular que desacraliza con cierta ironía el término *Nuestra Señora*. No podíamos adoptar el mismo procedimiento en español. Hemos optado por ponerlo en plural. Algo queda de la intención rimbaldiana.

[107] Estrofa errática desde el punto de vista temático: primero, el destino familiar del niño, no asumido por Rimbaud; luego, el posible castigo fisico del cura; finalmente, la alusión al pago que recibe el cura de parte de la comunidad... Pero, a través de este deambular un tanto torpe, va emergiendo la contraposición entre iglesia *y* naturaleza: la oscuridad y el misticismo frente al sol y el disfrute de los sentidos: calor, visión, olores, sabores...

[108] Reléase la nota 330.

[109] La crítica se sigue preguntado a qué dos *cartes* se refiere Rimbaud. En el caso de que sean *mapas* (geográficos), como parece ser, no está muy claro cuál es el referente de la expresión «el día de la ciencia», en los recuerdos de un niño: ¿regalos del día en que se gradúa? ¿recuerdo oficial de su paso por la escuela, como las clásicas fotografías españolas, con el mapa de España al fondo?

[110] Los adornos gráficos de una salita de pueblo: las cumbres de lo divino y de lo humano vistos, como siempre, desde la ironía; pero no olvidemos la importancia de la presencia napoleónica: él y su ejército.

[111] No podemos repetir el juego de palabras de Rimbaud: las chicas están contentas de ver cómo los *garçons* las llaman *garces* (chicas *y* putas, al mismo tiempo). En un contexto machista (el francés, como lengua, no es menos machista que el español) —el femenino de *garçon* (muchacho) ha pasado a ser sinónimo de prostituta, como *filie, pucelle*... y muchos otros.

[112] La importancia social de la ceremonia religiosa de las Vísperas, el domino por la tarde, puede resultar extraña para un lector español.

El Cura, sin embargo, selecciona dibujos
para la infancia y, cuando, a su patio, de noche,
llegan los soniquetes lejanos de los bailes,
siente a pesar del cielo y de sus prohibiciones
cómo el ritmo le arrastra las piernas y los pies.
—La Noche negra arriba, pirata en cielo de oro[113].

II

El Cura ha distinguido entre los catequistas,
venidos de Suburbios[114] o de Barriadas Ricas,
a esta desconocida, pequeña y de ojos tristes,
frente amarilla y padres mansos como porteros.
«Y el Gran Día, eligiéndola entre los Catequistas[115],
Dios hará que sobre ella nieve el agua bendita.»

III

La noche del Gran Día, la niña cae enferma.
Mejor que en la alta Iglesia de fúnebres rumores,
llega el escalofrío —la cama es un buen sitio—[116],
un temblor sobrehumano persistente: «¡Me muero!»

Y robando su amor a sus necias hermanas,
va contando, abatida, las manos sobre el pecho,
Ángeles y Jesuses, y sus brillantes Vírgenes...
y su alma, lentamente bebe a su vencedor.

---

[113] Da la impresión de que el poema, a pesar de su aparente unidad, está confeccionado con fragmentos cuya carpintería no está perfectamente ajustada aún. Esta sensación se acrecienta después de la parte VI, con la presencia de los puntos suspensivos que Rimbaud parece emplear cuando presiente que existe algún hueco en su poema; lo vimos en *Sol y carne* y en *Las respuestas de Nina*. Todos estos 'fragmentos' acaban con un verso magnífico que cae como un telón, cerrando el decorado imaginario, casi siempre en relación con una aparición nocturna. El poema es así una sucesión de cuadros más o menos bien encadenados.

[114] El poema dice en francés «Faubourgs» (suburbios); ahora bien, dudamos de que Rimbaud lo emplee en su acepción etimológica y más común —barrios periféricos y marginales; acepción que la palabra no siempre tiene en francés (Faubourg Sant-Germain, F. Saint-Michel, etc.). Sin esta acepción, la palabra francesa es un sinónimo de *quartier* (barrio). ¿A qué viene, pues, la repetición? Y si no hay repetición, extraña esta rara alianza... que emborrona aún más el tema de los catequistas; ver nota siguiente.

[115] El único manuscrito que existe, copiado por Verlaine, repite Catequistas (aunque con mayúscula). ¿Se trata de un descuido del copista o de un descuido del propio Rimbaud? Un niño de Primera Comunión no puede ser un catequista (sí, un catequizado); pero tampoco puede ser un catecúmeno, como sugieren algunos críticos, al creer que ésa sería la palabra en la que pensaba Rimbaud. Pero, tanto Rimbaud como Verlaine sabían demasiado bien su lengua francesa y su religión; algo que no siempre ocurre con sus críticos, sobre todo esto último. Este 'descuido' nos invita a pensar, una vez más, en el carácter provisional del poema.

[116] La cama es un sitio mejor que la iglesia para disfrutar de esta mística enfermedad.

¡Adonai!... En el eco de los nombres latinos,
cielos de moaré verde bañan Frentes bermejas,
y manchados con sangre de los celestes pechos[117]
grandes tules de nieve caen sobre los soles.

—Y para sus purezas presentes y futuras
mordisquea[118] el frescor de tu eterno Perdón
pero, más que el nenúfar, más que las mermeladas,
tu perdón está helado, ¡oh Reina de Sión![119].

IV

Luego, la Virgen es sólo virgen de libro.
Los arrebatos místicos se quiebran tantas veces...
Y llega la pobreza de la estampa, que dora
el tedio, el color atroz y las viejas maderas[120].
Leves curiosidades, ligeramente impúdicas,
atormentan el sueño de azules castidades
que nace al rededor de las celestes túnicas
de tul con que Jesús vela su desnudez.

Sin embargo, se empeña, con el alma angustiada,
con la frente en la almohada que perforan sus gritos,
en prolongar los brillos de ternura suprema,
y babea... Las sombras llenan casa y corrales.

La niña ya no aguanta, y se agita combando
la espalda: con la mano corre el dosel azul
para que la frescura de la alcoba penetre
la cama, hasta su pecho y su vientre que arden.

V

[117] La visión de la niña une en un mismo espacio imaginario el exotismo de los cielos verdes de Rimbaud y la iconografia sentimentalista, pseudorromántica de las iglesias del XIX: el Sagrado Corazón y el Corazón Inmaculado de María.

[118] No sólo es sorprendente la naturaleza 'fresca' atribuida al perdón, sino el modo que la niña tiene de gozarlo: mordisqueándolo, aunque el perdón sea algo demasiado 'frío' como para sorberlo.

[119] No podemos saber si Rimbaud pensaba en la Virgen cuando emplea la expresión *Reina de Sión,* pero no creemos que cometiera el error que le atribuye S. Bernard, al interpretar de manera arbitraria el texto del poeta. Menos aún se puede decir, como dice esta autora, que dicha expresión es una apelación de la Virgen en las *Letanías.* Rimbaud, como Zola (en *El pecado...)* sabía muy bien sus letanías y sabía que la *Reina de Sión* es la Iglesia —ampliación metonímica de Jerusalén—, la que, según palabras de Jesús, puede perdonar o no perdonar. A la Virgen no le ha sido concedido este poder; sólo es mediadora.

[120] Rimbaud, tal vez sin saberlo, participa aquí de todo el devenir del espacio religioso que lleva a «los hijos del ateísmo», según la expresión de Sartre, tras la «muerte de Dios», a una experiencia laica y artística de lo sagrado, reducido a estampa, miniatura o tabla pintada. Pero también ha captado, como Baudelaire y como Mallarmé, que el tedio existencial *(l'ennui, le spleen)* es consecuencia directa (si no definitiva) de esta muerte.

De noche, se despierta; la ventana está blanca;
en el ensueño azul del visillo inlunado[121],
la visión del domingo la arroba en su candor;
su sueño ha sido rojo. Sangra por la nariz[122];

y al sentirse muy casta y demasiado débil,
para saborear un Amor que renace,
tiene sed de la noche en la que se alza y cae
el alma, bajo el ojo de un cielo adivinado[123];

tiene sed, Virgen Madre impalpable, que baña
los jóvenes temores con sus silencios grises;
sed de la noche ardiente en la que corazón roto
derrama sin testigos su rebelión sin gritos.

Su[124] estrella pudo verla, con la vela en la mano,
haciéndose la víctima y la joven esposa[125],
bajar al patio donde una blusa se orea,
despertando, cual ánima, los duendes del tejado[126]

VI

Pasó su noche santa metida en las letrinas.
El aire se colaba, blanco, por la techumbre
hasta su vela, y parras vírgenes color púrpura[127]
caían, en cascadas, desde el corral de al lado.

---

[121] Es decir, empapado de luz lunar. Conservamos el neologismo creado por Rimbaud.

[122] Contraste cromático brutal que resuelve el juego de oposiciones entre el mundo de la pureza ensoñada y el mundo de la realidad sensual que estremece su cuerpo: ¿podemos ver en la sangre matinal de la nariz un desplazamiento metonímico de la menstruación? Es posible, pero no necesario para comprender el poema. La debilidad que sigue al despertar 'ensangrentado' nos sugiere esa arriesgada interpretación.

[123] De nuevo, un tema obsesivo de la poesía francesa posrromántica: el ojo azul del cielo, primero nido de dulzuras sentidas o presentidas y, más tarde, mirada irónica y silenciosa que presagia una ausencia.

[124] Del mismo modo que Rimbaud tenía «mis estrellas», en *Mi bohemia,* la joven comulgante tiene su estrella —¿duplicado simbólico del yo en el cielo?

[125] No creemos (en contra de la opinión de S. Bernard, que repite la de Gengoux) que se trate aquí de una parodia de «la expresión oficial» (!) *esposa del Señor*. Creemos que se trata, más bien, de una recreación de la parábola de las *vírgenes prudentes y de las vírgenes locas* que esperan, con las lámparas encendidas, la llegada del Señor; y aquí, el contexto doméstico (bajar, con una vela encendida, al patio donde está la ropa tendida) hace recaer la ironía sobre la joven esposa, siempre víctima; no sobre la Iglesia.

[126] «Los duendes negros del tejado». Creemos, frente a cualquier otro tipo de interpretación, que se trata simplemente de los gatos, *de noche siempre negros*.

[127] «Vignes folles» (parra virgen); la expresión es demasiado análoga, desde el punto de vista fonético y semántico, de «vierge folle» (las vírgenes locas del evangelio) como para no pensar en que ha habido un corrimiento metonímico entre la estrofa anterior y la presente; lo que nos confirma en nuestra interpretación de la nota 349.

La ventanita[128] era un corazón de luz
en el patio, y el cielo pintaba de oros rojos
los cristales; el suelo, que olía a lavadero,
cargaba[129] con la sombra del muro, negros sueños.

....

VII

¿Quién dirá estos desmayos y este fervor inmundo,
y el odio en que se cambian más tarde, ¡sucios locos![130]
cuyo empeño divino deforma el mundo, incluso,
cuando la lepra, al fin, se coma el dulce cuerpo?[131].

....

VIII

Y, cuando hayan pasado, estos nudos[132] de histeria,
verá, bajo los tedios de la felicidad,
al amante que sueña en el blanco millón
de Marías, tras la noche de amor, con dolor[133]:

---

[128] La de la puerta del retrete; pequeño orificio que tenía muchas veces, según los grabados que se conservan (y según los recuerdos infantiles), forma de corazón. La realidad le sirve al poeta para evocar, con esta pequeña presencia, todo el mundo sensible y religioso que, de momento, el poema ha abandonado.

[129] El manuscrito dice eles pavés (...) souffraient l'ombre des murs» (las baldosas (...) soportaban la sombra de los muros). Algunos —R de René ville— piensan que hay que corregir de la manera siguiente: «les pavés (...) soufraient l'ombre des murs» (echaban azufre, matizaban de color azufre los muros). Por nuestra parte, preferimos respetar el texto que nos ha llegado; por un lado, no carece de sentido: el muro, lleno de negros sueños, pesa, con su sombra espesa y negra, sobre el suelo; por otro lado, aunque la anotación cromática, aportada por el azufre proyectado en manchas sobre el muro, enriquece la paleta nocturna de Rimbaud, hasta convertir su cuadro en un auténtico *rembrandt*. ¿De dónde le viene al suelo esa carga de color azufre? ¿de los oros rojos del cielo, de noche? Es posible. No descartamos este adorno de la crítica, pero preferimos atenemos al manuscrito.

[130] ¿Los curas... cuya misión consiste en transformar el mundo, llevándolo de lo natural a lo espiritual, es decir, según la filosofía naturalista de Rimbaud, deformándolo?

[131] ¿Qué lepra? ¿El misticismo, capaz de pervertir las cualidades naturales del cuerpo? Es una posible interpretación, más verosímil que pensar que se trata de la lepra de la muerte, frente a la cual la religión se empeña, aún, en convertir al hombre en ser espiritual, transfigurado.

[132] Crisis, momentos... Respetamos la metáfora rimbaldiana (nudo, plexus, complejo) con regusto psicoanalítico.

[133] Estrofa bastante críptica, no aclarada en los dos puntos que siguen. Parece que ha habido un cambio temporal importante: la niña ya es mayor, ya tiene a su amante; esta situación crea una infelicidad cuyo origen parece estar en las experiencias místicas anteriores que han viciado su sentido del amor natural... Pero no llegamos a comprender qué puede significar que el amante sueñe «con el blanco millón de Marías ...» Creemos que esta estrofa y las siguientes no han alcanzado el nivel de ajuste sintáctico necesario para evitar los malentendidos e, incluso, la incomprensión del lector. A pesar de ciertas anotaciones de un expresionismo sorprendente, pensamos que el poema se ha ido desintegrando en un dialogismo cuya coherencia no siempre está conseguida. Ello nos confirma en la idea de que estamos ante un poema fragmentario e inacabado.

«Te has muerto en mí, ¿lo sabes? He cogido tu boca,
tu alma, cuanto tenemos —todo cuanto tenéis.
Pero yo estoy enferma: ¡quiero que me recuesten
con los Muertos saciados por las aguas nocturnas![134].

»Era joven y Cristo me ha ensuciado el aliento.
Me colmó hasta el gaznate de amarguras y de ascos[135].
Besabas mis cabellos profundos como lanas[136],
yo me dejaba hacer... ¡Cómo os gusta besarlos,

»hombres!, que no pensáis que la más amorosa
es, bajo su conciencia de pavores ignobles,
la más prostituida y la más angustiada,
que el impulso hacia el Hombre[137] es siempre torpe error.

»Mi Comunión está tan pasada, tan lejos...
Pero tus besos, nunca he podido acogerlos:
y mi amor, y mi carne, por tu carne abrazada
hierve aún con el beso pútrido de Jesús.»

IX

[134] Parece lógico pensar que habla la mujer, pero ¿a quién se dirige? ¿a Cristo, que muere en la mujer por culpa del sexo, asumido como impureza? ¿al amante, al hombre, a los hombres a los que les usurpa cuanto tienen en el acto de amor? En cualquier caso, la Mujer, cansada, sólo tiene como salida la invocación a la Muerte (al igual que el hombre, en *Las dos hermanas de caridad)*. Tiene razón Gengoux cuando piensa que las aguas nocturnas portan un referente mitológico —bíblico o griego; más bien bíblico, en este caso. Pero estas aguas nocturnas no son aguas muertas. Es preciso poner en relación este verso con el fragmento de *Prosas evangélicas* de nuestro autor. «Beth-Saida, la piscina de cinco galerías, era un un lugar de hastío. Era, según parece, un siniestro lavadero asolado por la lluvia y por el moho; los mendigos se amontonaban por escalones que bajaban hacia el agua, empalidecidos por los fulgores de la tempestad precursora de los relámpagos del infierno, bromeando acerca de sus ojos ciegos azules y sobre los trapos blancos o añiles que envolvían sus muñones. El agua estaba siempre negra (...). Es allí donde Cristo cometió su primera acción seria, con los infames enfermos» —al curarlos e infundirles una esperanza.

[135] Como Cristo, por otro lado, apurando hasta la hez la copa del dolor. H. de Montherlant se acuerda, tal vez, de este contexto cuando pone en boca del Maître de Santiago: «Dios me ha dado hasta la saciedad la virtud del asco..»

[136] Como la cabellera de Rimbaud (cfr. *Las despiojado ras)*. Es pertinente darse cuenta de estas analogías, pues el referente simbólico de *Las primeras comuniones* puede muy bien ser el propio poeta *y* su experiencia precoz, aunque profunda, de una religión mística, cuyo fracaso, vivido de manera no menos precoz, ante la realidad del mundo y del sexo, le llevan al sarcasmo, y a buscar espiritualidad imaginaria en cielos verdes y malvas de otras latitudes. Sin pretender hacer de Rimbaud un *místico salvaje* (P. Claudel), que no es, su experiencia de la vida no puede ser desligada de esta experiencia religiosa —en el desencanto.

[137] El dolor es siempre salvador; es lo que salva a la mujer, como a todos los miseriosos, a pesar de la misoginia nmbaldiana. El verso es, sin embargo, ambiguo, al referirse a los Hombres con el pronombre *Vous* (vosotros o vos, en francés). ¿Y si no se refiriera a los Hombres, sino a Cristo? Creemos que se refiere al Hombre, como entidad abstracta. El verso crea, entonces, una delicada dependencia del amor humano (no sólo imposible, sino erróneo) respecto del amor divino —si uno ha sido tocado y 'corrompido' por este amor.

Y el alma corrompida y el alma desolada[138],
verán cómo chorrean tus negras maldiciones.
—Y se habrán acostado sobre tu Odio intocable,
libres, para la muerte, de las pasiones justas[139]

¡Cristo! ¡Cristo! ladrón eterno de energías,
Dios, que durante siglos ungiste a tu tristeza,
remachada a la tierra, de oprobio y cefalalgia[140],
o arrastrada, la frente de la hembra del dolor.

Julio de 1871

[138] ¿Mujer (corrompida) y hombre (desolado), o sólo mujer (corrompida y desolada a la vez)?
[139] A las que uno tiene derecho por naturaleza.
[140] Observamos, incluso aquí, el gusto por el término científico.

El barco ebrio[141]

Según iba bajando por Ríos impasibles,
me sentí abandonado por los hombres que sirgan:
Pieles Rojas gritones les habían flechado,
tras clavarlos desnudos a postes de colores.

Iba, sin preocuparme de carga y de equipaje,
con mi trigo de Flandes y mi algodón inglés.
Cuando al morir mis guías, se acabó el alboroto:
los Ríos me han llevado, libre, adonde quería.

En el vaivén ruidoso de la marea airada,
el invierno pasado, sordo, como los niños,
corrí. Y las Penínsulas, al largar sus amarras,
no conocieron nunca zafarrancho mayor.

La galerna bendijo mi despertar marino,
más ligero que un corcho por las olas bailé
—olas que, eternas, rolan los cuerpos de sus víctimas—
diez noches, olvidando el faro y su ojo estúpido.

Agua verde más dulce que las manzanas ácidas
en la boca de un niño mi casco ha penetrado,
y rodales azules de vino y vomitonas
me lavó, trastocando el ancla y el timón.

Desde entonces me baño inmerso en el Poema
del Mar, infusión de astros y vía lactescente,
sorbiendo el cielo verde, por donde flota a veces,
pecio arrobado y pálido, un muerto pensativo.

Y donde, de repente, al teñir los azules,
ritmos, delirios lentos, bajo el fulgor del día,
más fuertes que el alcohol, más amplios que las liras,
fermentan los rubores amargos del amor.

[141] El poema, de septiembre de 1971, se ha convertido en el paradigma de la poesía en verso rimbaldiana; hasta el punto de ser, para muchos, el único oema conocido junto al soneto de *Las vocales o El durmiente del valle*. Haría nacido de la alquimia de todos los recuerdos de lecturas exóti cas del poeta: Poe, julio Veme, Chateaubriand, Hugo... y de las ensoñaciones del poeta niño, sentado al borde de su Oise. Esta síntesis compone *un Poema entre romántico —el* viaje, aquí en barco, como símbolo de la lejanía *y* de la libertad respecto de las leyes *y* de la civilización—y *simbolista* —la capacidad visionaria del poeta que, partiendo de los elementos más vulgares y cotidianos del viaje, llega a las visiones más deslumbrantes. El poema da un gran paso en el proceso analógico: el poeta no viaja en el barco; el Poeta es el barco. El imaginario recoge múltiples elementos que ya hemos consignado en nuestras notas. No volvemos sobre ellos, dejando, así, que la mente del lector navegue, libre, por las comentes secretas, pero fieles a sí mismas, de este universo imaginario.

Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas,
resacas y corrientes; sé de noches... del Alba
exaltada como una bandada de palomas.
¡Y, a veces, yo sí he visto lo que alguien creyó ver![142].

He visto el sol poniente, tinto de horrores místicos,
alumbrando con lentos cuajarones violetas,
que recuerdan a actores de dramas muy antiguos,
las olas, que a lo lejos, despliegan sus latidos.

Soñé la noche verde de nieves deslumbradas,
beso que asciende, lento, a los ojos del mar,
el circular de savias inauditas, y azul
y glauco, el despertar de fósforos canoros.

Seguí durante meses, semejante al rebaño
histérico, la ola que asalta el farallón,
sin pensar que la luz del pie de las Marías[143]
pueda embridar el morro de asmáticos Océanos.

¡He chocado, creedme, con Floridas de fábula,
donde ojos de pantera con piel de hombre desposan
las flores! ¡Y arcos iris, tendidos como riendas
para glaucos rebaños, bajo el confín marino!

¡He visto fermentar marjales imponentes,
nasas donde se pudre, en juncos, Leviatán![144].
¡Derrubios de las olas, en medio de bonanzas,
horizontes que se hunden, como las cataratas[145].
¡Hielos, soles de plata, aguas de nácar, cielos
de brasa! Hórridos pecios engolfados en simas,
donde enormes serpientes comidas por las chinches
caen, desde los árboles corvos de negro aroma!

Quisiera haber mostrado a los niños doradas
de agua azul, esos peces de oro, peces que cantan.
—Espumas como flores mecieron mis derivas
y vientos inefables me alaron[146], al pasar.

---

[142] Aquí, la videncia es real; no como la supuesta videncia (y es mucho suponer) de los románticos. De hecho, el poema recoge múltiples alusiones a Hugo, tanto en su poesía marina como en sus novelas del mar.

[143] Probable alusión a las tres Marías que desembarcaron en la Camarga, al llegar de Tierra Santa tras la muerte de Cristo, después de haber sufrido una gran tormenta. El verso recoge también el tema de María, puerto del alma, en el océano tempestuoso de la vida (tema latente en varias advocaciones de las *Letanías* de la Virgen).

[144] El monstruo bíblico tan presente en el imaginario moderno.

[145] El neologismo *cataracter* (hacer lo que hacen las cataratas —abismar se, cayendo con estruendo—) es de imposible traducción: ¿catarateando?

[146] Conservamos el neologismo de Rimbaud: *me dieron alas.*

A veces, mártir laso de polos y de zonas,
el mar, cuyo sollozo suavizaba el vaivén,
me ofrecía sus flores de umbría, gualdas bocas,
y yacía, de hinojos, igual que una mujer.

Isla que balancea en sus orillas gritos
y cagadas de pájaros chillones de ojos rubios
bogaba, mientras por mis frágiles amarras
bajaban, regolfando, ahogados a dormir.

Y yo, barco perdido bajo cabellos de abras,
lanzado por la tromba en el éter sin pájaros,
yo, a quien los guardacostas o las naves del Hansa[147]
no le hubieran salvado el casco ebrio de agua,

libre, humeante, herido por brumas violetas,
yo, que horadaba el cielo rojizo, como un muro
del que brotan —jalea exquisita que gusta
al gran poeta— líquenes de sol, mocos de azur[148],

que corría estampado de lúnulas eléctricas,
tabla loca escoltada por hipocampos negros,
cuando julio derrumba en ardientes embudos,
a grandes latigazos, cielos ultramarinos,

que temblaba, al oír, gimiendo en lejanía,
bramar los Behemots[149] y, los densos Malstrones[150],
eterno tejedor de quietudes azules[151],
yo, añoraba la Europa de las viejas murallas[152]

¡He visto archipiélagos siderales, con islas
cuyo cielo en delirio se abre para el que boga:
—¡.Son las noches sin fondo, donde exiliado duermes,

---

[147] Confederación de ciudades Alemanas para fomentar y proteger su Comercio.

[148] La alusión irónica a los ideales de la gran poesía del siglo XIX es evidente: el cielo azul, como metáfora de lo absoluto, ya sólo deja caer sus mocos azules (por ello conservamos la expresión *mocos de azur,* en vez de traducir «Morves d'azun» por *mocos de azul);* y el sol —luz y calor, principio de la vida— sólo produce germinación de obscuridad.

[149] Nombre mítico que en la Biblia se da a los hipopótamos, habitantes abisales monstruosos.

[150] Plural de la corriente marina con grandes remolinos que se origina en las costas noruegas al sur de las islas Lofoten.

[151] ¿No es ésta una definición del poeta, del propio Rimbaud y del poeta parnasiano y simbolista tejedor de sueños de un absoluto imposible y lejano: de nuevo el tema del *azur*?

[152] En medio de tanta huida electrizante, puede extrañar esta mirada hacia atrás; no es sino una expresión más de la dualidad que hemos puesto de manifiesto en Rimbaud: el deseo de ruptura y de partida, y la atracción del nido. La penúltima estrofa pone aún más de manifiesto esta dualidad: final de la fuga, lo único en lo que se sueña es en el niño que juega con su barquita al borde de la charca del pueblo.

millón de aves de oro, ¡oh futuro Vigor!?[153].

¡En fin, mucho he llorado! El Alba es lastimosa.
Toda luna es atroz y todo sol amargo:
áspero, el amor me hinchó de calmas ebrias.
¡Que mi quilla reviente! ¡Que me pierda en el mar!

Si deseo alguna agua de Europa, está en la charca
negra y fría, en la que en tardes perfumadas,
un niño, acurrucado en sus tristezas, suelta
un barco leve cual mariposa de mayo.

Ya no puedo, ¡oleada!, inmerso en tus molicies,
usurparle su estela al barco algodonero,
ni traspasar la gloria de banderas y flámulas
ni nadar, ante el ojo horrible del pontón.

[153] Conservamos la mayúscula de una palabra esencial en toda la poética rimbaldiana: el viaje de Rimbaud nos es símbolo de huida perezosa (Baudelaire) o de huida aburrida en el desencanto (Mallarmé); es búsqueda de un más allá geográfico siempre ampliado; explosión de vitalidad; embriaguez de Vida —y en este sentido participa aún del romanticismo de la energía.

Vocales[154]

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
algún día diré vuestro nacer latente:
negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,
A, al zumbar en tomo a atroces pestilencias,

calas de umbría; E, candor de pabellones
y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
en labio bello, en labio ebrio de penitencia;

U, ciclos, vibraciones divinas, verdes mares,
paz de pastos sembrados de animales, de surcos
que la alquimia ha grabado en las frentes que estudian.

O, Clarín sobrehumano preñado de estridencias
extrañas y silencios que cruzan Mundos y Ángeles:
O, Omega, fulgor violeta de Sus Ojos[155].

---

[154] No existe poema de Rimbaud que haya provocado más comentarios —ingenuos, ingeniosos, pedantes, abracadabrantes, alucinados, alucinantes, grotescos, librescos, lógicos, escatológicos, pedagógicos... Se podría publicar una bibliografía consagrada sólo a él. Es, pues, la mejor muestra de cómo la imbecilidad o la astucia del crítico construyen universos gratuitos cuando la poesía toca el borde chistoso de lo inefable. Baudelaire inventa (en el sentido etimológico del término) la analogía sinestésica en su poema *Correspondencias.* A partir de él, la poesía va a nutrirse de esa analogía secreta que existe entre los diferentes sentidos. La crítica temática ha demostrado que la raíz de esta analogía está en la infraestructura psicosensorial del individuo; una raíz que, sin ser gratuita, no se manifiesta sino a través de las redes metafóricas que el poeta va tejiendo a lo largo de su obra: su referente es intratextual. Este principio tan elemental es el que ha olvidado cierta crítica ante el poema *Vocales.* Sólo un estudio temático estructural de su obra puede justificar los colores que Rimbaud adjudica a las vocales —y tal vez las resonancias de algunos versos de poetas presentes en el poema (V. Hugo, Baudelaire). Dejemos, pues, de lado el recuerdo de alfabetos infantiles coloreados, el teclado de colores para aprender a tocar el piano, los orígenes ocultistas de estas analogías, las explicaciones científicas, etc., y escuchemos el esplendor cromático que crea el poeta.

[155] Incluso estos *Ojos* son ambiguos. Para unos, son los ojos de Dios (de nuevo lo absoluto, como *azul celeste,* y el ojo de Dios que domina, desde su fulgor, el universo); para otros se trata de los ojos de 'la joven de ojos violetas' a la que amó Rimbaud. Pero, en este caso no comprendemos las mayúsculas —Rimbaud no las pone nunca de manera gratuita.

Los cuervos[156]

Señor, cuando los prados están fríos
y cuando en las aldeas abatidas
el ángelus lentísimo acallado,
sobre el campo desnudo de sus flores
haz que caigan del cielo, tan queridos,
los cuervos deliciosos.

¡Hueste extraña de gritos justicieros
el cierzo se ha metido en vuestros nidos!
A orilla de los ríos amarillos,
por la senda de los viejos calvarios,
y en el fondo del hoyo y de la fosa,
dispersaos, uníos.

A millares, por los campos de Francia,
donde duermen nuestros muertos de antaño,
dad vueltas y dad vueltas, en invierno,
para que el caminante, al ir, recuerde.
¡Sed pregoneros del deber, ¡Oh nuestros
negros pájaros fúnebres!

Santos del cielo, en la cima del roble,
mástil perdido en la noche encantada,
dejad la curruca de la primavera
para aquél que en el bosque encadena,
bajo la yerba que impide la huida,
la funesta derrota.

156 Poema que es difícil fechar. Se publica por primera vez en 1872, en la revista *La Renaissance littéraire et artistique*—, algunos críticos piensan que está escrito este mismo año, otros que el año anterior; algunos incluso, por razones de métrica (demasiado regular para ser de 1872, como luego veremos), piensan que podría ser de 1870. En cualquier caso el referente histórico sería la guerra de 1870, con sus muertos. Nosotros pensamos que, a pesar de la métrica y dadas algunas incongruencias temáticas, bien podría ser de 1872. Poco importa; se trata de un poema patriótico, irónico, desenfadado y patético al mismo tiempo, en la confluencia de *El durmiente del valle y El baile de los ahorcados,* pero sin el lirismo parnasiano del primero *y* sin la riqueza en imágenes del segundo.

Lágrima[157]

Lejos de rebaños, pájaros, zagalas[158],
bebía en cuclillas al lado de un brezo,
junto a los retoños de un tierno avellano,
una tarde verde con cálida bruma.

¿Qué podía beber en el joven Oise[159],
olmos sin voz, hierba sin flor, cielo nublo,
qué líquido sacarle a mi calabaza?[160].
Algún licor de oro[161], ardiente e insulso.

Así, hubiera sido un reclamo inútil
de hostal. Luego borró el cielo la tormenta:
y nacieron campos negros, lagos, percas,
columnas, en la noche azul, estaciones[162].

El agua del bosque en la límpida arena
se hundía; al estanque el viento arrojaba
carámbanos... ¡Cómo, pescador de conchas
y de oros, iba yo a pensar en beber!

Mayo de 1872

---

[157] Poema de mayo de 1872. Rebelde de ritmo, de rima y de metro, se hará famoso en la versión de las *Iluminaciones*. La rima ya está sustituida, de manera sistemática, por escondidas asonancias. Este texto es uno de los máximos exponentes de la deriva sensorial rimbaldiana: partiendo de sensaciones cotidianas para un niño campesino, la percepción lo arrastra hacia lo irracional —pero sin abandonar la carga sensorial de la que nace. Ésa es, para nosotros, la gran diferencia con la metáfora surrealista, más abstracta y, aunque nuestra opinión contradiga lo que habitualmente se piensa, más intelectualoide.

[158] El endecasílabo es un verso prácticamente inusitado en francés hasta que lo usan Verlaine y Rimbaud; para crear esa sensación insólita, lo hemos traducido por un verso de doce sílabas.

[159] Leamos *was,* para conservar el juego de sonoridades.

[160] El texto francés habla de *cantimplora de colocasia.* Sabemos que las primeras cantimploras fueron calabazas vaciadas de sus pipas, pero no conocemos cantimploras hechas de *colocasia,* planta arácea, originaria de la India, cuya inflorescencia se parece a la de la *cala y* cuyo fruto es una mazorquilla dorada. ¿llegaba el conocimiento de Rimbaud a estos extremos o, llevado por la sonoridad, creyó que la *colacasse* era una especie de calabaza ––en francés *calebasse?*

[161] Recordemos los poemas anteriores y el valor que toma el río como corriente de agua de oro; como si se hubiera operado la síntesis —alquimia nada imaginaria— entre el agua y la luz, los dos fluidos más evidentes del cosmos.

[162] De ferrocarril.

La joven pareja[163]

La alcoba está abierta al cielo azul turquino[164]
no hay ni un sitio: ¡tanto cofre, tanta artesa!
y el muro que cubren las aristolaquias[165]
donde las encías de los duendes tiemblan.

¡Todo este desorden y estos gastos vanos
sin duda son obra de los genios malos!
Pues, quien suministra mora y telaraña
es, por los rincones, el hada africana[166].

Algunos se meten, gruñosas madrinas,
cual panes de luz, en las alacenas,
quedándose allí, pues nada se limpia
cuando, a la ligera, se va la pareja.

Un viento tenaz engaña al marido,
de modo constante, cuando se halla ausente.
Incluso los genios del agua se meten
a vagar, malignos, por toda la alcoba.

De noche, una amiga, ¡la luna de miel!,
cogiendo sus risas los cielos recorre
con miles y miles cenefas de cobre...

---

[163] Poema del junio de 1872, publicado en junio de 1886, en *La Vogue*. Haría alusión a la vida en pareja de Rimbaud y de Verlaine —una pareja desastrosa desde el punto de vista doméstico—, amenazada siempre por la vigilancia (o el recuerdo) de la esposa del segundo (duende, genio, rata...) y poblada por misteriosos espíritus cuyo referente es de dudosa atribución. Sólo la contribución de la luna, trayendo el olvido momentáneo y la invocación a los espectros santos podría liberarlos. La rima, una vez más, se disuelve entre las rimas más o menos consonantes y asonancias vocálicas y consonánticas. A veces, simplemente, no existe.

[164] De color azul oscuro.

[165] Planta trepadora. Es posible que Rimbaud la emplee como símbolo de la fidelidad matrimonial (como en *Memoria),* al ser la flor de la especie más común de color amarillo.

[166] Tan enigmática es la presencia del *hada africana* como los ingredientes que suministra. A no ser que *la mora* (blanca aquí) se refiera a la pequeña esfera granulada que conforman los huevos de la araña, en un rincón de la telaraña —suponiendo que las *redecillas de los rincones* sean las telas de araña de la desidia doméstica... El hada africana sería, entonces, la pereza congénita de los dos amantes... Y las vírgulas sospechosas que hay en las paredes (según un poema de Verlaine), la marca evidente de su coprofilia.

¡Y luego a enfrentarse a la rata cruel!

—Si no llega un día, fatuo, un fuego loco,
igual que un disparo, cuando el día calla...
—¡Oh Santos Espectros blancos de Belén,
entre vuestro hechizo por su azul ventana!

27 de junio de 1872

Las fiestas del hambre[167]

Mi hambre, Ana, Ana,
en tu burro cabalga[168]

Si algo me *gusta*... sólo siento
gusto por las piedras y el suelo.
¡Din! !Din! ¡Din! comamos el viento,
las rocas, el carbón y el hierro.

¡Gira, hambre mía, gira y pasta
los prados del sonido!
veneno alegre saca
de la flor blanca del camino[169]

¡Comed![170]
Los cantos del picapedrero,
las piedras viejas de algún templo,
las guijas, hijas del diluvio,
panes en el valle grasiento[171].

Mis hambres, briznas de aire negro,
azul que canta,
—mi estómago que se desgarra

[167] Poema de agosto de 1872 (estaría pues escrito en Londres). Esta circunstancia justificaría el tema obsesivo del hambre (el que Rimbaud pasó en Londres) y el contraste entre dos mundos: el mineral y el vegetal. Sin que veamos, en ningún momento, que el primero pertenece a la Inglaterra presente y el segundo a las Ardenas ausentes, como cree parte de la crítica.

[168] Reminiscencias de Perrault y de La Fontaine.

[169] «La flor blanca del camino» es la *corehuela —en* francés, *liserón*.

[170] Este «¡Comed!» sólo figura en el manuscrito corregido por Rimbaud; da la impresión de que, al releer su texto, el poeta necesita esta precisión, con el fin de dar sentido a los versos posteriores. Algunas ediciones de las poesías de Rimbaud no lo incluyen... y el poema se hace más enigmático —mucho más moderno y mejor, pues.

[171] Como hemos encontrado este adjetivo en A. Machado, nos complace utilizarlo para traducir a Rimbaud.

son la desgracia.

¡Las hojas se han caído al suelo!
carne de fruta en sazón busco.
Cosecho en el fondo del surco
la violeta y el helenio.

¡Mi hambre, Ana, Ana,
en tu burro cabalga!

Texto: www.quedelibros.com
Imagen portada: *Tormenta de nieve*, de Joseph Mallord William Turner, wikipedia.org